



ESCENIFICAR LA RESISTENCIA: LA EXPERIENCIA
AFROFEMENINA COMO ACTO DE RECLAMACIÓN
TERRITORIAL

*STAGING RESISTANCE: THE BLACK FEMALE EXPERIENCE AS AN
ACT OF TERRITORIAL RECLAMATION*

Sofía Sánchez

Northwestern University

Sofiasanchez2026@u.northwestern.edu

<https://orcid.org/0009-0001-6518-8740>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.52.04
ISSN 2444-3948

Resumen: Este texto explora la intrincada dinámica entre la identidad de las mujeres afrodescendientes y sus territorios de origen, utilizando el teatro contemporáneo como medio de indagación. El artículo destaca la relevancia de figuras como la defensora de derechos humanos Luz Marina Becerra en Colombia y la actriz Silvia Albert Sopale en España, cuyas obras teatrales abordan críticamente la experiencia de las mujeres afro en sus respectivas sociedades, desafiando estructuras sistémicas de marginalización y dando lugar a modalidades de activismo. De manera significativa, se examina la noción de desterritorialización de la negritud en contextos colombianos y españoles, donde la adhesión a un discurso nacional se convierte en un dilema en el desarrollo de la identidad afrodescendiente.

Palabras clave: Teatro contemporáneo, Resistencia, Desterritorialización, experiencia afrofemenina.

Abstract: This article delves into the complex interrelation between the identity of Afro-descendant women and their places of origin, as well as their turn toward contemporary theater as a tool for exploration. It underscores the importance of figures such as the human rights advocate Luz Marina Becerra in Colombia and the actress Silvia Albert Sopale in Spain. Their theatrical works critically engage with the experiences of Black women in their respective societies, challenging systemic marginalization and fostering forms of activism. The article also examines the concept of the deterritorialization of Blackness within Colombian and Spanish contexts, highlighting how adherence to a national discourse poses a challenge to the development of Afro-descendant identity.

Keywords: Contemporary theater, Resistance, Deterritorialization, Black female experience.

Sumario: 1. Desterritorialización de la negritud 2. «Resistir no es aguantar»: teatro y representación política de las comadres 3. Y si España no es un país para las mujeres negras, ¿dónde se encuentra ese lugar? 4. Las dramaturgas afrodescendientes son punto de referencia y espejo entre sí...

Copyright: © 2024. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

SOFÍA SÁNCHEZ es Licenciada en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Distrital "Francisco José de Caldas" de Bogotá y Magíster en Estudios Literarios y Culturales Hispánicos en la Universidad de Illinois. Actualmente es candidata doctoral en el Departamento de Español y Portugués de Northwestern University, en Chicago. Su investigación doctoral se centra en estudio del teatro como herramienta de reparación psicosocial en comunidades afectadas por el conflicto armado en Colombia, con énfasis en la resocialización de víctimas y ofensores. Sofía estudia el teatro contemporáneo colombiano, explorando la relación entre dramaturgia, memoria y violencia política, así como la intersección entre dramaturgia y género en América Latina, con un enfoque especial en Antígona y sus transformaciones regionales.

I. DESTERRITORIALIZACIÓN DE LA NEGRITUD

*Puedes dispararme con tus palabras,
puedes herirme con tus ojos,
puedes matarme con tu odio,
y aun así, como el aire, me levanto [...]*

Maya Angelou

«¿Qué significa ser negra?» se pregunta la activista afrobrasileña Jacqueline Marins.¹ «¿Soy acaso negra?» cuestiona la peruana Victoria Santa Cruz en su emblemático poema «Me gritaron negra». De los racismos de la vida cotidiana se tejen las reflexiones que explora la narrativa de la afroespañola Desirée Bela-Lobedde.² La pregunta por la identidad desde la negritud con una perspectiva de género une la trayectoria artística y vital de estas mujeres y de muchas otras que han encontrado en sus prácticas estéticas y políticas escenarios de reconocimiento y reivindicación. Responder a estas preguntas implica una exploración íntima y colectiva en donde resuena la persistencia de un sistema colonial y patriarcal que inscribe a la mujer negra en una condición de vulnerabilidad y exclusión en múltiples territorios. Estas trayectorias permiten reflexionar sobre la diversidad que caracteriza a los procesos de afrodiáspora, recordándonos cómo las condiciones de género y raza de la mujer afro son el devenir de herencias culturales e históricas que revelan el transitar de un poder racializado que actúa a través de sus cuerpos y condiciona sus realidades. Como lo conceptualizaría la *Colectiva del Río Combahee*, la raza, la clase, el sexo y la sexualidad de la mujer negra sintetizan el concepto de «simultaneidad de opresiones» (pág. 172).

En este artículo acudo al teatro contemporáneo como vehículo para explorar la relación compleja, contradictoria y desigual que sostiene la experiencia afrofemenina con las regiones de origen y en donde la figura de la mujer negra dramaturga se abre paso, para apropiarse de una identidad y construir con mano propia un imaginario al margen de los estereotipos asociados a su corporalidad. En el teatro, la experiencia personal de la mujer negra reclama y responde a un legado excluyente. En este texto quiero ceñirme a dos realidades concretas, la de dos dramaturgas: la colombiana Luz Marina Becerra y la española Silvia Albert Sopale, para quienes el teatro transita entre su facultad

performativa y el activismo, para quienes la autorrepresentación de la mujer racializada constituye un proyecto estético y político de suma relevancia para sus contextos.

Basándome en entrevistas hechas por mí y poniéndolas en conversación con las obras *Salirle al paso* (2019) de Luz Marina Becerra y *No es país para negras* (2020) de Silvia Albert Sopale, busco evidenciar cómo, a pesar de las distancias geográficas y culturales que separan a estas autoras, sus obras se configuran como proyectos reivindicatorios y herramientas pedagógicas que analizan y representan críticamente la experiencia de las mujeres afro en sus sociedades. En ambos contextos -Colombia y España- la negritud es experimentada desde una condición de desterritorialización en la que la suscripción a un discurso nacional se proyecta como conflicto en el desarrollo de un proyecto identitario.

El teatro contemporáneo de las dramaturgas afrodescendientes desafía los modelos de representación que tienden a exotizar y marginalizar a las personas racializadas. Como lo demuestra Jeffrey K. Coleman en su estudio *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage* (2019) en las producciones teatrales españolas que surgen a partir de la década de los años 90, y que abordan el tema de la migración y la raza, se ha consolidado una representación marginada del sujeto racializado, cuyo destino único es la muerte. En este teatro «necropolítico» los personajes de origen latinoamericano, norteafricano y subsahariano son representados en condiciones y circunstancias que refuerzan la imposibilidad de su supervivencia y permanencia dentro de la sociedad española:

As theater transmits sociopolitical messages, the didactic nature of Spanish immigration plays then constitutes what I call necropolitical theater wherein the immigrant is transformed into the fictionalized enemy whose non whiteness is incompatible with Spanish society and national identity, and therefore a threat to the (European) Spanish state. The necropolitical representation of the relationship between Spain and its immigrant groups facilitates an understanding of how the quickly evolving demographics are developing and teaching racial knowledge that ultimately promotes a theater of whiteness. (Coleman, pág. 5)

Esta noción de enemigo racializado de carácter ficcional y su respectiva muerte, contribuye desde la perspectiva de Coleman, a un proceso

de «purificación» de la nación que garantiza el sostenimiento del *status quo*. A través de la desaparición, muerte y marginalización del migrante el discurso nacional español sostiene jerarquías raciales y garantiza la supervivencia de un legado colonial.

En el caso del contexto colombiano la representación del sujeto racializado, en donde también se incluye a las comunidades indígenas, está ligada a las retóricas de «redención», «degradación» y «bestialización» (Quiroz, 13). María José Salazar en su texto *Racialización de la mujer afro en el teatro y en otros escenarios* (2023) señala cómo los saberes ancestrales ligados al conocimiento de las plantas y demás recursos naturales fueron satanizados y asociados a la brujería en las narrativas producidas desde la época colonial. De manera más reciente, Salazar muestra que muchos personajes femeninos representados por mujeres afro en el teatro, el cine y la televisión en el país giran en torno a la domesticidad y la hipersexualización:

las representaciones de las mujeres negras se han restringido históricamente al servicio doméstico y la prostitución [...] El único aspecto «de la vida real» que se refleja y se recrea en esa televisión es la ausencia de gente negra detentando el poder, o simplemente experimentando la vida en lugares no marcados por estereotipos misóginos y racistas (pág. 93)

Dentro de este problemático esquema de representaciones es necesario incluir al *blackface*, que como nos recuerda Salazar, se ha consolidado como recurso que exagera y ridiculiza el acento y las prácticas culturales de los habitantes del Pacífico colombiano en programas televisivos de alta difusión en el país. Sin embargo, esta no es una práctica exclusiva del contexto latinoamericano, el *blackface* ha sido motivo de álgidos debates en España gracias a la tradicional fiesta de los Reyes magos, que en diferentes regiones del país ha involucrado a actores blancos para representar el papel de Baltazar. A pesar de la presión ejercida por ciertos sectores de la ciudadanía y sus efectos para reducir esta práctica, el *blackface* sigue siendo centro de discusiones cada año. El evento más reciente tuvo lugar durante las fiestas de Málaga, donde un miembro del equipo de Gobierno del Grupo Municipal Popular interpretó al rey mago con su rostro pintado de betún negro. Esta no es una práctica nueva; la presencia del *blackface* se ha repetido durante años en diversas regiones y desfiles tradicionales del país.³

Como respuesta a este sistema de tergiversaciones y las respectivas representaciones que ejercen de la negritud, el teatro del que se ocupa este artículo demuestra que las dramaturgias afrodescendientes contemporáneas se preocupan por denunciar las múltiples violencias y objetivaciones que recaen en el cuerpo afro, ya sea por medio de exploraciones autobiográficas o través de procesos de creación colectiva. Esta reflexión sobre la corporalidad está íntimamente ligada al territorio de origen, pues representar dichas regiones se convierte en un mecanismo de resistencia a las continuas modalidades de desterritorialización que las aquejan.

2. «RESISTIR NO ES AGUANTAR⁴»: TEATRO Y REPRESENTACIÓN POLÍTICA DE LAS COMADRES

Luz Marina Becerra es oriunda de Condoto, Chocó, en el Pacífico colombiano. Esta región es una zona de encuentro, de tensión constante. Es un paraíso natural, la segunda zona más biodiversa del mundo, habitada en su mayoría por los y las descendientes de las poblaciones africanas que llegaron esclavizadas al país desde la colonia y en donde se ha vivido con intensidad la crudeza del conflicto armado interno. Es a este territorio al que la dramaturgia de Becerra retorna constantemente para develar las problemáticas que lo golpean y evidenciar cómo la mujer afrodescendiente sostiene una íntima relación con el mismo. Juntxs sostienen la pervivencia de la cultura y la memoria.

La negritud y su condición al margen es en el caso colombiano un fenómeno fácilmente localizable en el mapa nacional. El departamento del Chocó ubicado al noroeste del país es un territorio históricamente abandonado por el Estado. Allí, los grupos armados, entre los que se encuentran el ELN⁵ y el Clan del Golfo,⁶ se disputan el control de una región atractiva por sus múltiples rutas fluviales, que en contacto con la frontera con Panamá y su acceso a los océanos Pacífico y Atlántico facilitan el transporte de armamento y drogas. Como resultado, los choconos se ven forzados a desplazarse de sus territorios por temor a ser víctimas de asesinatos y confinamientos, situación que surge ante el silencio de los medios y la inacción de las autoridades (Dickinson, 2022).

Esta situación no responde a una problemática reciente, los imaginarios racistas y la inoperancia gubernamental en esta región han dominado

el discurso del Estado-nación desde mediados del siglo XIX. Angela Olaya Requene⁷ elabora una revisión de estos discursos revelando cómo la «raza» construye una clasificación jerárquica de los grupos sociales, que en el caso del Pacífico colombiano ha creado un profundo sistema de desigualdades:

El Pacífico fue representado por los intelectuales de la época como una región paradigmáticamente «aislada» e «inhóspita» y, sus pobladores, como «salvajes» e «incivilizados». Dichas representaciones perviven en los actuales discursos que plasman los medios de comunicación y las élites políticas del país como una vía para justificar ideológicamente la situación de discriminación estructural que prevalece hasta ahora en la región y, con ello, intentan explicar la marginalidad y pobreza de las comunidades afrocolombianas. (Olaya, pág. 289)

La consolidación de una nación dividida en regiones creó un mecanismo clasificatorio en los inicios de la república para asignar características específicas a cada región con base en sus recursos naturales, etnias y prácticas culturales, para así poder determinar su potencial en términos de progreso y modernización. El organismo encargado de recorrer las regiones y crear sus respectivos mapas fue la Comisión Corográfica, iniciativa de Tomás Cipriano de Mosquera, quien convocó al coronel italiano Agustín Codazzi para que viajara a lo largo y ancho de las provincias entre los años 1850 y 1859 (Banco de la República).

El estudio de Olaya Requene selecciona algunos de los textos de Codazzi para destacar el discurso peyorativo con que el geógrafo describió al Pacífico colombiano en comparación a otras regiones. Sobre el Pacífico el coronel mencionaba: «[el] descendiente de la raza africana, sus necesidades, son casi ninguna. Desnudo vive el hombre [...] una raza que casi en su totalidad pasa sus días en una indolencia semejante, no es la que está llamada hacer progresar al país». En contraste, regiones como Antioquia eran descritas como territorios ocupados por personas «emprendedoras y activas» cuya predisposición al progreso era natural, lo cual les permitiría dominar los recursos propios y explotar los del Pacífico. (Olaya, pág. 290)

El imaginario gestado por Codazzi, reforzado por el Estado y asimilado en la cultura nacional, permeó no sólo la consolidación cartográfica de la nación, sino que ha venido extendiéndose y transformándose

a lo largo del tiempo, creando un complejo sistema de exclusiones que responden a un racismo estructural del que participan actores legales e ilegales. Durante décadas se asumió que el Chocó estaba «tan olvidado por el resto del país que ni la violencia le había llegado» (Efrén, 9), argumento que justificó la inoperancia institucional y dejó la región a merced de múltiples grupos armados y expuesta a la incursión del narcotráfico y la minería ilegal. Todas estas dinámicas por supuesto han impregnado la región con altos niveles de violencia y crímenes de lesa humanidad que solo han aumentado la brecha social y económica entre los habitantes del Chocó y el resto del país. A pesar del acuerdo de paz firmado en 2016 con la ahora extinta guerrilla de las FARC la violencia en el Pacífico colombiano persiste. Diana López Zuleta en su más reciente reportaje para el periódico *El País* afirma que el acuerdo de paz «se atasca en la olvidada región Pacífico de Colombia». En sus entrevistas a los líderes sociales de la región, Zuleta revela la desesperanza que persiste en el territorio: «El acuerdo de paz nos hizo ilusionar a todos al creer que realmente íbamos a tener tranquilidad porque ya se desmovilizaban las FARC. Lastimosamente quedaron los elenos (guerrilleros del ELN), llegaron las disidencias y otras organizaciones coparon esos espacios que tenían», explica Wisne Hinestroza Valencia. (*El País*, 25 de noviembre de 2023).

Revisar brevemente el contexto histórico de esta región resulta vital en este análisis para enfatizar el complejo sistema de exclusiones y violencias que la dramaturgia de Luz Marina Becerra denuncia, pues de esta tierra de ambivalencias tuvo que desplazarse a otras regiones del país en 1998, víctima de hostigamiento y el asesinato de sus sobrinos. A pesar de los múltiples desafíos que le ha impuesto la guerra, Becerra ha llegado a convertirse en una reconocida activista y un importante referente para la defensa de los derechos humanos de las poblaciones afrocolombianas.

Tras su desplazamiento, en medio del contexto urbano y hostil de la capital colombiana, Becerra tuvo que enfrentarse a otro tipo de violencia, la de carácter institucional. Como lo relata la periodista Carolina Lenis,⁸ la constante de los desplazados en Colombia es hacer filas en diferentes instituciones y enfrentarse a la burocracia para poder ser reconocidos legalmente como desplazados y así poder reclamar por sus derechos. Haciendo referencia al caso de Becerra, Lenis describe la trayectoria, los continuos pasos que componen el peregrinaje institucional

al que deben exponerse las poblaciones desplazadas y que en muchas ocasiones no brinda las respuestas necesarias:

Haciendo fila para reclamar por la salud. Haciendo fila para reclamar por la educación. Haciendo fila para reclamar por la vivienda. Haciendo fila para clamar por no ser estigmatizado y poder volver a sus territorios en condiciones de dignidad y seguridad. Un día en la unidad de víctimas, un día en la Oficina para la Atención a los Desplazados, o en la Secretaría de la Mujer, o en el ACNUR⁹ [...] hacer filas como ejercicio legítimo de ciudadanía y de restitución de derechos. (Lenis, 2022)

En esta continua espera frente a las instituciones, Luz Marina empezó a familiarizarse con los rostros de otras personas, también desplazadas, también golpeadas por la precariedad que esperaban junto a ella una respuesta. Decididos a imponerse y sobrevivir, fundaron la organización *Afrodes*, que busca crear espacios de apoyo y capacitación para las comunidades afrodesplazadas. Posteriormente, conscientes de la importancia del enfoque de género en los espacios de resistencia y reclamación política surgió La Comadre, acrónimo de La Coordinación de Mujeres Afrocolombianas Desplazadas en Resistencia, colectivo que reúne hasta el día de hoy a más de 5000 mujeres víctimas de desplazamiento interno y violencia sexual, dos de las problemáticas que más golpean al cuerpo racializado femenino en Colombia. Según las cifras de la Defensoría del Pueblo, «Chocó representa el 79% de los confinamientos en el país a causa de la violencia y es el segundo departamento con más desplazamientos forzados en el país» (2023).

En La Comadre, Becerra es lideresa y su trabajo ha consolidado una serie de informes y documentos técnicos a través de los cuales documenta los estragos que la guerra ha dejado en las comunidades afro del Pacífico. Los esfuerzos de esta organización hacen especial énfasis en la mujer, cuyo cuerpo, por desgracia, se ha convertido en territorio de guerra. Becerra, la comadre mayor, ha llevado los informes hechos por su colectivo a altas instancias jurídicas dentro y fuera del país para articular el desarrollo de leyes que protejan a las comunidades afro desplazadas en Colombia. Su labor como defensora de los pueblos negros la ha convertido en objeto de múltiples amenazas de muerte y atentados que la han obligado a abandonar el país en varias ocasiones. Sin embargo, tras varios periodos de exilio, Becerra apostó por el retorno militante,

aquel que trabaja por la creación de espacios de visibilización para las comunidades afro y la consolidación de debates en el ámbito político que reconozcan la disparidad con que la violencia afecta al Pacífico. Por todos estos motivos, Luz Marina Becerra fue galardonada en 2021 con el Premio Nacional de Derechos Humanos en Colombia, en la categoría Defensora del Año, galardón que, si bien ha ampliado su visibilidad en ámbitos académicos, culturales y políticos, no ha impedido que siga siendo víctima de amenazas:

El 21 de septiembre de 2021, Luz Marina estaba en Tumaco, Nariño, documentando casos de desaparición forzada en la comunidad negra. Allí hizo un nuevo llamado para pedir que cese la guerra, y al día siguiente fue amenazada nuevamente. Un mes después, fue galardonada como Defensora del Año. Así, la terrible paradoja de un país en donde ser lideresa es vivir en riesgo, donde la defensa de los derechos se premia, pero no se protege. (Lenis, 2022)

A pesar de las contradicciones y riesgos que acarrea su presencia en los territorios, Becerra resiste con una entereza admirable y gesta nuevas estrategias para la visibilización de su realidad y la de sus comadres. Dentro de las múltiples aristas que se desprenden de su activismo, la dramaturgia y la actuación se han convertido en las más recientes estrategias para abrirse campo en el espacio público, transformando en teatro el contenido de los informes y documentos técnicos que produce. En *La comadre*, Becerra además es directora, diseñadora de vestuario y publicista. La lista es testimonio de las múltiples facetas que consolidan la identidad de esta mujer, que ríe de forma nerviosa cuando la llamo dramaturga y que ha encontrado entretelones una estrategia profunda de sanación, supervivencia, resistencia y organización política. Al respecto Becerra comenta:

Decidimos utilizar el arte como una herramienta poderosa para la transformación de imaginarios y estereotipos. A nosotras nos preocupa muchísimo que en Colombia se han producido muchos informes sobre el conflicto armado, sobre violación de derechos humanos de toda índole, pero sentimos que esos informes son poco leídos por gran parte de la sociedad. Estas preocupaciones nos llevaron a pensar en una estrategia que diversifique la manera de denunciar y generar diálogos reflexivos

para sensibilizar a la sociedad y articular formas de conciencia colectiva. (Comunicación personal, 11 de octubre de 2022)

El teatro de La Comadre transita entre lo celebratorio y lo dramático. Sus tres obras reúnen las experiencias del colectivo, aquellas que las han sumado a la gran lista de víctimas del conflicto armado y a su vez, todas las prácticas, tradiciones y articulaciones alrededor del territorio que han tenido que abandonar. Hasta el momento, La Comadre ha producido tres obras de teatro: *Salirle al paso* (2019), *Haciendo Remembranza* (2021) y *En algún lugar Khalil* (2022). La primera de estas producciones denuncia el quiebre social a causa del asesinato de líderes sociales, una de las problemáticas más serias e invisibilizadas que afecta al Pacífico colombiano. Según las investigaciones del Centro de Memoria Histórica y la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento (CODHES): «La grave situación de violación de derechos humanos a los líderes sociales en todo el país arroja la cifra de 110 homicidios ocurridos solo en 2018. De estos, 53 pertenecían a pueblos étnicos: 24 afrocolombianos y 29 indígenas» (CNMH, 2019). A pesar de una progresiva disminución de la problemática en años recientes, la represión violenta a los procesos comunitarios de liderazgo y soberanía de los pueblos afro sigue operando en las regiones.

La segunda obra, *Haciendo Remembranza* (2021), aborda algunas de las causas y los efectos del desplazamiento interno que lleva a las comunidades rurales a trasladarse forzosamente a las ciudades, enfrentando grandes retos, pérdidas culturales, condiciones de pobreza extrema y rechazo por parte de las sociedades urbanas. Este no es un problema menor, Colombia es el tercer país con más refugiados y el segundo con más desplazados internos, según la Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR). Finalmente, *En algún lugar Khalil* expone el drama de la desaparición forzada, experiencia que marcó la vida familiar de la propia Becerra, cuando su hermano de 23 años desapareció:

La tercera obra se lanzó junto a un informe que entregamos en la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas (UBPD) con 151 casos de desaparecidos de nuestras comunidades. Khalil es una palabra de origen árabe que significa «buen amigo». Lo que hacemos con esta obra es visibilizar este hecho que es uno de los cuatro hechos más atroces que se han vivido dentro del marco del conflicto armado. Es un

hecho victimizaste bastante complejo pues impone una zozobra permanente, es esa tortura permanente al no saber dónde está, cómo está, con quien está el desaparecido, si está vivo o muerto. Con la obra buscamos sensibilizar a la sociedad para que se solidarice con la búsqueda de los familiares desaparecidos para ponerle fin a este hecho que afecta a las comunidades y los territorios. (Comunicación personal, 11 de octubre de 2022)

Si bien Luz Marina es quien escribe los textos dramaturgicos, su proceso creativo no es una labor solitaria. Para cada obra, los personajes y líneas narrativas se construyen de forma colectiva basándose en sus testimonios y los de sus compañeras de colectivo, desarrollando personajes que se adapten a las habilidades de sus comadres, cuya participación en cada montaje es resultado de una búsqueda intuitiva alejada de métodos actorales tradicionales.

*Salirle al paso*¹⁰ es el gran ejemplo de ello. En esta obra, las comadres intervienen para dar su perspectiva sobre lo que consideran son los desaciertos del Estado en la defensa de las comunidades racializadas y la importancia que tiene la organización social para su colectivo. En una de sus escenas centrales, las comadres traen en sus manos objetos como tambores, flores, semillas y telas de colores representativos de su comunidad. Mientras intervienen, van construyendo un altar en honor al líder social asesinado y responden a la pregunta: «¿Qué es la paz, comadre?»

-¿Cómo es que hoy no sabes qué es la paz? La paz fue esa negociación que se hizo ahí en La Habana, Cuba, entre el gobierno y las FARC. Ah, bueno, y algunas organizaciones de la sociedad. Ah, y los grupos étnicos. A nosotros solo dos días antes del cierre de los acuerdos, nos permitieron participar.

-¿Y solo eso es la paz? (La Comadre, 2019).

En la comprensión de una paz que se construye desde lo institucional, las comadres cuestionan la inclusividad de los acuerdos firmados con las FARC y dejan abierta la discusión para apelar a la exclusión sistemática que sufren estas comunidades. Revelan que las garantías que ofrece el Estado a nivel discursivo resultan insuficientes para las demandas y necesidades de las comunidades que han experimentado de

cerca el conflicto. Ante esto, otras comadres intervienen para responder lo que ellas consideran que son las prácticas que constituyen el ejercicio de la paz:

— ¡Ay, comadres! Para mí la paz es que haya verdad, que se puedan esclarecer todas las atrocidades que hemos vivido [...] Y que se haga justicia, comadres. ¡Justicia!

— [...]Y qué decir de esas formas tan violentas como nos expropian de nuestros territorios, como contaminan nuestros bosques. Y lo peor de todo es que se llevan todos nuestros recursos naturales de los que tradicionalmente hemos vivido y nos desplazan a esas grandes ciudades a vivir racismo, miseria, hambre y discriminación. [...]

— [...]Yo en esta ciudad no me he podido amañar, comadre. Yo aquí en qué monte mi animal yo voy a cazar. ¿y en qué río yo voy a pescar? ¿y mi granito de oro que sacaba en mi mina con mi batea en Bocafre? Ay, comadre, y lo peor de todo es que a nuestros hijos, a nuestros nietos, ¿qué cultura les vamos a enseñar? Por eso es que yo pienso que la paz, es que a nuestros territorios algún día podamos retornar. (*Salirle al paso*, 2019)

En las narrativas que defienden estas mujeres, el territorio se posiciona como eje de los saberes tradicionales. Este no se limita a las dimensiones geográficas; es un espacio físico en el que sus prácticas ancestrales perviven y sostienen un tejido social en constante fragmentación y reparación. El territorio, en este caso, no es solo un lugar, sino el tejido material que permite prácticas culturales particulares: formas tradicionales de minería, la presencia de las parteras, las ollas comunitarias, el trueque y «la mano cambiada», como se llama al rito colectivo de construir las viviendas, dan cuenta de un sistema de creencias complejo y antiguo que el desplazamiento forzado destruye. De este modo, la experiencia afrofemenina que la comadre expone está marcada por el desarraigo y el deseo de habitar un territorio que les ha sido arrebatado por la violencia. Sus obras revelan que en las migraciones internas de Colombia existe una marcada disparidad de género y étnico-racial. Así lo señala Becerra:

Las mujeres son quienes mayormente se desplazan huyendo de la guerra para proteger a sus hijos, para evitar que sean reclutados en las filas de

los grupos armados, pero también porque muchas reciben amenazas de violencia sexual. (comunicación personal, 11 de octubre de 2022)

Este es un teatro comunitario, una apuesta personal en la que estas mujeres, que nunca pensaron que tocarían un escenario, exponen sus heridas y también el profundo orgullo que sienten por su cultura y lo usan como insumo para la articulación de una denuncia pública que necesita ser atendida. Mientras escucho a Luz Marina Becerra hablar con arraigo profundo de sus ritos, sus comadreas en el río y la dureza con que la ciudad se impone en sus comunidades, me pregunto cómo es posible oponerse a tantas pérdidas humanas, materiales y simbólicas.

Hablar con esta mujer es ser testigo de un carácter poderoso, es oír a una mujer a quien la palabra le ha sido negada por mucho tiempo. Por eso, cuando tiene la oportunidad, la toma y se apodera de ella con elocuencia. Al hablar de su teatro, Luz Marina no solo relata, sino que también declama, canta y recuerda como si estuviera en escena. Su discurso sobre la defensa de los pueblos racializados revela la experticia de quien lo ha pronunciado muchas veces, cuya urgencia es latente porque los conflictos que denuncia siguen vivos.

Asombra y resulta admirable su vínculo con el teatro. Para el colectivo, cada representación es una oportunidad para volver a estar en casa, ese hogar comunitario que se proyecta difuso, inexistente y que aun así se hace posible en escena en salas de teatro itinerantes, parques y auditorios donde presentan sus obras. Al respecto, Becerra señala:

Nuestra apuesta con el teatro es resistir al impacto del desplazamiento forzado para que no nos quite nuestra cultura y nuestra identidad, porque justamente lo que buscamos con las obras es recopilar nuestro legado cultural y ancestral que tiende a perderse cuando llegamos desplazadas a las grandes ciudades, cuando no encontramos un espacio donde ejercer y recrear el ser étnicamente diferenciado, culturalmente diferenciado que somos. Poner en escena todas esas prácticas culturales es nuestra forma de mantenerlas vivas. (Comunicación personal, 11 de octubre de 2022)

En el suceso teatral que da lugar al territorio las comadres transitan sus duelos: por los seres perdidos; por la tierra que define la identidad; por el cuerpo, territorio habitado por la mujer, y que como lo mencionan múltiples colectivos femeninos, se ha convertido en un botín de guerra.¹¹

Ese que, como territorio en disputa, es agredido, amenazado y sexualizado en el marco del conflicto.

La relación entre sabiduría ancestral y preservación de la cultura que sostiene la mujer afro es altamente simbólica en el Pacífico Colombiano. A través de ella circulan ritos sagrados y cotidianos: los nacimientos, el cuidado del hogar, la gastronomía, los cantos. Es este saber popular el que permite que en las obras de La Comadre el canto tenga un rol preponderante. Los alabaos, como se llama a los cantos que acompañan los ritos funerarios en el Pacífico, hacen presencia en escena haciendo de las comadres las artífices de un coro conmovedor. En este tipo de expresión cantada se articulan sincretismos en donde confluyen las herencias de los antepasados con la religiosidad católica, lo que crea un sistema de acompañamiento para los dolientes. En *Salirle al paso* el alabao acompaña a la familia que ha perdido a un padre y a su vez a la comunidad que se ha quedado sin un líder que defendía el territorio. Después de efectuar en escena los ritos fúnebres, las comadres crean un coro que se aleja del tono religioso para tejer una marcha colectiva que denuncia la inoperancia de las instituciones y la indiferencia con que son tratados los crímenes contra las comunidades racializadas. En uno de los coros las comadres cantan: «Matan a los campesinos, y nadie dice nada. Violan a las mujeres, y nadie dice nada. Matan a los defensores, y nadie dice nada. Reclutan a nuestros hijos, y nadie dice nada» (*Salirle al paso*, 2019)

La inmutas y la normalización ante la violencia son algunos de los más importantes señalamientos de la actividad política y teatral de La Comadre que busca poner en discusión la profunda crisis social que deshumaniza a las víctimas racializadas en Colombia, transformándolas en cifras, en números estériles que desdibujan el impacto de la guerra en las familias quebradas. La falta de empatía por parte de la sociedad, la ausencia de garantías estatales y el silencio de los medios de comunicación han creado un complejo sistema de impunidad y al que las mujeres de La Comadre se resisten cada día, abriéndose campo en el espacio público por medio del teatro que permite la visibilización de sus narrativas.

Las denuncias de las comadres hacen explícito que cuando el cuerpo racializado femenino, ese que articula la cultura, es sexualizado y violado se quiebra a la mujer y al tejido social que ella sostiene:

— la paz es que nuestros cuerpos sean respetados, comadre. Que sean valorados. Y no sigan siendo utilizados como botín de guerras [...] Por

mucho tiempo nos han hecho sentir las culpables. Dice que porque nuestros cuerpos son bonitos, y dicen que somos ricas y calientes [...] Pero eso es que hoy hemos documentado 450 casos de mujeres víctimas de violencia sexual.

— Comadrita, eso es solo que las mujeres se han atrevido a documentar. Pero eso es por la falta de garantías [...] Pero hoy, comadre, nosotras nos vamos a oponer [...] Las comadres vamos a poder documentar a esas mujeres que están allá en los territorios. (*Salirle al paso*, 2019).

En la resistencia que sostiene este colectivo se evidencia una de las situaciones más alarmantes para las mujeres en el marco del conflicto armado: la violencia sexual como práctica habitual de los grupos armados para producir el desplazamiento de las comunidades y dominar los territorios. Según las investigaciones del Centro de Memoria Histórica de Colombia, de la totalidad de mujeres víctimas de violencia sexual en el marco del conflicto armado en Colombia, 87% son mujeres negras: «A nosotras no nos matan y nos violan solo por ser mujeres, lo que sucede en nuestros cuerpos tiene que ver con nuestro color de piel, tiene que ver con esa historia sistemática de esclavización», afirma la investigadora Bibiana Peñaranda Sepúlveda (DeJusticia,1). De este modo, vemos que cuerpo y territorio sostienen una relación simbiótica que por cuenta del conflicto se ve forzada a transformarse.

Ahora que el Estado y los grupos armados con sus prácticas perversas les han negado a estas mujeres la posibilidad de retorno a sus territorios, las comadres difunden su teatro porque en él se sintetiza un proyecto íntimo y político que busca darles espacio y representación a las mujeres afrocolombianas, sus problemáticas y sus luchas. Una presencia en el espacio público que es una lucha por la autorrepresentación y una apuesta por la paz:

A pesar de todas las adversidades que hemos vivido como mujeres negras y todas las atrocidades que nos tocó vivir en el marco de este conflicto armado seguimos aquí aportándole a la paz que necesita este país, seguimos construyendo ciudadanía. Hemos perdonado y estamos dispuestas a la reconciliación sentando las bases para la no repetición, y la no repetición parte de que se conozcan nuestras historias. Por eso creamos las obras de teatro. (Comunicación personal, 11 de octubre de 2022)

Parte importante de esta lucha por el reconocimiento de las realidades de los pueblos étnicos llevó a las comadres a presentar informes sobre violencia sexual en sus comunidades a la Comisión de la Verdad de Colombia y a la JEP¹² como una contribución a la consolidación de un relato oficial del conflicto. Con esto, el colectivo insiste que toda institución y narrativa histórica requiere de un enfoque diferencial étnico-racial y de género. Esta exigencia, que es también el reclamo de las demás comunidades racializadas del país, obtuvo respuesta por parte de la Comisión de la Verdad, que tras escuchar los testimonios de múltiples comunidades afro, raizales e indígenas publicó el capítulo «Resistir no es aguantar: violencias y daños contra los pueblos étnicos de Colombia» (2022). Este documento hace explícito en sus hallazgos «la actualización de una mentalidad esclavista» (Comisión de la verdad, 8) en las formas como los grupos armados han impartido sus mecanismos de control y violencia. El reconocimiento institucional de la existencia y prevalencia de un «trato colonial» y un «racismo estructural» (Comisión de la verdad, 11) desmienten el imaginario, ampliamente difundido, de que Colombia es un país multicultural e igualitario, en donde la discriminación racial no es uno de sus tantos problemas.

«Resistir no es aguantar» nos recuerdan las víctimas en su enorme dignidad, «Resistir no es aguantar» nos recuerdan las comadres. Es mucho el camino por construir para alcanzar la reparación y la igualdad. Sin embargo, las piedras angulares que estas mujeres han gestado con su lucha nos dicen que allí donde se hable de resistencia, arte y transformación las mujeres negras deben estar presentes, y no solo como ejemplos o cifras, sino como hacedoras de un tejido social y político que las dignifique, como articuladoras de sistemas legales y culturales que reconozcan en la corporalidad afro y sus territorios la potencialidad para gestar la paz.

3. Y SI ESPAÑA NO ES UN PAÍS PARA LAS MUJERES NEGRAS, ¿DÓNDE SE ENCUENTRA ESE LUGAR?

¿Por qué el Rey Baltasar es una persona pintada de negro? [...]

¿Por qué en los libros de clase no salen negros? [...]

¿Seguro ya no hay esclavos en el mundo?

Silvia Albert Sopale (*No es país para negras*)

Silvia Albert Sopale, a diferencia de Luz Marina Becerra, es una mujer para quien el teatro se consolidó como vocación y oficio desde temprana edad. Su formación como actriz en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia se amplió cuando incursionó en la dramaturgia como ejercicio crítico a la escena teatral española. Esa que condiciona la participación de las actrices negras a roles en situación de marginalidad: prostitutas, empleadas de servicio, en su mayoría migrantes, papeles secundarios de escasa relevancia. Albert señala cómo muchas de estas obras eran dirigidas por directoras y directores blancos, que buscaban representar la experiencia afro siempre ligada a esa idea totalizante que suele ser el estereotipo de África: «la mujer de vestuarios tribales, con cántaro de agua sobre la cabeza» (Comunicación personal, 9 de noviembre de 2021).

A partir de esta representación estereotipada, Albert se pregunta: ¿qué pasa con la hija de esa mujer?, ¿cómo son las experiencias de esa hija que solo viaja a África en vacaciones?, ¿qué pasa con la hija de la migrante que se hace adulta en España? (Comunicación personal, 9 de noviembre de 2021).

Al entender que no encontraría una obra que retratase las complejidades de ser una mujer afroespañola y que se ajustara a la necesidad de sus reclamos, Albert coescribe e interpreta la obra *No es país para negras* (2016), bajo la dirección de la colombiana Carolina Torres Topaga. Esta obra nace como respuesta a la ausencia de referentes de mujeres afroespañolas en la dramaturgia nacional y como legado para su hija. De modo que la dramaturgia surge como necesidad y se transforma progresivamente en una modalidad de activismo y una alianza femenina, a través de la cual otras mujeres negras se sienten identificadas y se reconocen como objeto de los racismos cotidianos, institucionales, explícitos o sutiles que permean su realidad.

La obra es un viaje por la vida de Albert, su niñez, adolescencia y adultez, en donde se consolida la defensa por una identidad que parece no ir en consonancia con el modelo de nación. En España, la presencia afro es vista con sospecha y exotización. Su presencia en el territorio se asocia con la migración o el turismo, mas no con la pertenencia. *No es país para negras* expresa desde la primera línea esa condición de rechazo que impone la nación, haciendo énfasis en las violencias particulares que afectan a las mujeres negras: la violencia estética, la hipersexualización y el imaginario de sumisión.

Entre juegos de luz y sombra, proyecciones y canciones, Albert comparte con el público la multiplicidad de Silvias que provee su biografía, en un proyecto dramático que se enfoca en desmontar estereotipos: «Se asume siempre que las mujeres negras cantan bien y yo no canto. Soy medio sorda, tengo mal oído, así que me dije: pues canto. Tampoco sé bailar y bailo». (Comunicación personal, 11 de octubre de 2022).

Albert nos lleva a sus dinámicas sociales de infancia y los momentos de reconocimiento que surgen desde la diferencia: «Mamá, ¿por qué los niños me dicen negra como un insulto? ¿Por qué somos los únicos negros? ¿Qué color es el color carne?» (pág. 95). El relato de esta identidad que se forma como una disputa entre ella -su color de piel, su cabello rizado- y el mundo prosigue para mostrarnos a su primer novio, aquel que la quería «a pesar» de que ella fuera negra; el rechazo de la suegra católica que jamás esperó que su hijo se involucrara con una mujer negra; los chistes racistas y sexuales del padre; las burlas de los amigos que la exotizaron y los comentarios siempre recurrentes que dominan sus interacciones sociales: ¿y tú de dónde eres? ¡Hablas muy bien el español! (Comunicación personal, 11 de octubre de 2022).

La vorágine identitaria que conforma la obra transita del reconocimiento a la disputa y de la rabia a la búsqueda de referentes con un viaje a Guinea Ecuatorial, aquel territorio mítico, referente de origen y a su vez el lugar al que siempre le exigían que se fuera en algunos de los ataques racistas que recibía. Albert relata con sorpresa, los reconocimientos que le ofrecía ese otro mundo tan diferente:

¡Y todos eran negros, como yo!

Era como el mundo al revés, las azafatas eran negras, los conductores, los políticos [...] lo diferente era ser blanco, ellos experimentaban por primera vez lo que nosotras sentíamos al estar en España. Algunos

andaban un poco cagados de miedo. Eran lo que llamaban un blanco fácil.

Yo caminaba tranquila, por primera vez podía sentarme a observar sin sentirme observada. Nadie se asustaba al verme, ni se sujetaba el bolso al verme pasar. (pág. 103)

Sin embargo, África como origen, como viaje de iniciación, ofreció una nueva paradoja. Al recorrer la casa de su bisabuela y escuchar las historias de sus antepasados, Albert reconoce que ese tampoco es su territorio: «Allí está mi familia, allí tengo mi casa, pero este tampoco es mi país, soy una huésped, una turista que hace fotos y toma notas. Allí me llaman ¡BLANCA!» (pág. 105)

Demasiado negra para ser española y demasiado española para ser llamada negra en África, la ambivalencia que ofrece la condición afroespañola se proyecta en la obra de Albert como una posicionalidad indefinida entre territorios, fronteras, culturas y lenguas, rótulos y espacios sin una condición de arraigo definitiva. Una eterna turista en sus lugares de origen, lo que lleva a Albert a preguntarse: ¿cuál es entonces el país para las negras?

Pareciera por momentos que ese lugar está por hacerse, que ese proyecto de nación está en construcción y que quien lo indaga y reclama su espacio en el mismo hace parte de los hacedores de ese territorio. Cada vez que Albert denuncia el racismo en España y celebra su ascendencia se conecta con una tradición de activistas, pensadoras, hombres y mujeres afro que habitan territorios negados y se labran una propia identidad con todas las contradicciones que esto implica.

En las escenas de *No es país para negras*, los versos de Victoria Santa Cruz se presentan como un referente central y dan forma al rito celebratorio de la identidad. Santa Cruz, reconocida docente, investigadora, poeta, compositora y coreógrafa recuperó y reivindicó las raíces africanas del folclore negro peruano. Su famoso poema «Me gritaron negra» se ha convertido en un himno de la lucha antirracista para múltiples colectivos de habla hispana. Albert y su directora intervinieron el poema, modificando algunos versos, adaptándolos al contexto español y añadiendo una nueva cadencia desde donde la actriz refuerza con orgullo su presencia en el mundo como una mujer negra:

¡Negra!

Sí
 ¡Negra!
 Soy
 ¡Negra, negra, negra soy!
 De hoy en adelante no quiero
 Alisar mi cabello. [...]
 Al fin comprendí[...]
 Y bendigo al cielo porque quiso Dios que negro azabache fuese mi color.
 [...]
 Ya no retrocedo.
 ¡Negra, negra, negra soy!
 Negra Catalana, Vasca, Murciana, Guineana, Española, Africana...¡y
 olé! (pág. 101)

Su autoreconocimiento como mujer negra, la aceptación de las condiciones que ello implica, la renuncia a las violencias estéticas que impone el entorno para finalmente apropiarse de forma celebratoria de su identidad, ese es el ciclo vital que Albert lleva a escena y que hace parte de su activismo anti racista. Es a través del tono jocoso e irónico que la obra cuestiona al espectador y elabora sus observaciones sobre las múltiples formas cómo el racismo se hace presente en la sociedad española.

Como lo ha aclarado Albert en entrevista, el humor es un elemento crucial dentro de la obra pues permite crear una narrativa crítica que evita recaer en la victimización:

«El humor es un escudo para contar historias que, si se narran desde el drama que suponen, serían insoportables, sobre todo para el público. En España o lo cuentas con humor o nadie te lo compra. El humor es una de nuestras estrategias para ser escuchadas». (Comunicación personal, 11 de octubre de 2022)

Para Albert, referentes cinematográficos como *La vida es bella* (1997) del italiano Roberto Benigni, resuenan dentro de la obra por medio del sentido del humor como mecanismo que relata aquello que duele, pero sin frivolarlo. De ahí el uso de canciones, tonos, gestos y bailes con los que se involucra al público en escena y con los que, a su vez, se satirizan a los diferentes personajes, que, en las múltiples etapas de su vida, cuestionaron su nacionalidad y se burlaron del color de su piel recordándole

su diferencia como una rareza, como una anomalía que no corresponde con la identidad española. Uno de los personajes que mejor ejemplifica lo humorístico y lo satírico dentro de la obra es el personaje de Peluca. A través de este peluquín negro y liso, Albert representa en primera instancia su adolescencia, aquella en donde negaba sus rizos y alisaba su cabello. Posteriormente, la peluca se vuelve un títere que da vida a un discurso privilegiado de la negritud que desmiente el racismo. Como lo ha señalado Albert en entrevista, este polémico personaje está inspirado en su hermana. Su presencia dentro de la obra es vital para diversificar las múltiples experiencias de la negritud:

No todas las personas negras tienen una conciencia de raza y clase, ni tampoco son antirracistas. El personaje me llevó a pensar en que implica ser una mujer negra en España. No es lo mismo ser una mujer negra de Latinoamérica, de Estados Unidos o de España. Hay por supuesto un sistema de clasificación y estatus que se percibe en las calles. La idea de ser una esclava con grilletes de seda, que incluyo a través de este personaje, viene de la falsa idea que se puede tener de libertad, hasta que tomas conciencia de cómo el mundo se relaciona contigo, qué etiquetas te imponen por tu raza y empiezas a experimentar las violencias. (Comunicación personal, 11 de octubre de 2022)

Para el personaje Peluca, la discriminación es un discurso que proviene de una negritud acomplexada que se niega a olvidar el pasado. Anclada en esa falsa idea de libertad que menciona Albert, el personaje critica las luchas raciales pues las ve como resultado de un resentimiento que se resiste a olvidar un pasado subyugado por la esclavitud:

«únicamente los negros resentidos, los que viven en el pasado y están todo el día, ¡Ay, que si somos descendientes de esclavos! ¡Ay!, que si la Humanidad nos debe... pues te digo una cosa: Yo no soy descendiente de esclavos, mis padres nacieron en Catalunya, y punto. Porque no es discriminación, no, no, no, es paranoia». (Albert, 101)

Al señalar la multiplicidad de miradas que caracterizan a los debates raciales, la autora reflexiona sobre sus procesos y transformaciones personales, por lo que incluye la distinción entre «negros de campo» y «negros de casa» establecida por Malcolm X. A través de la ruptura de este

binarismo, Albert reconoce que durante muchos años fue una negra de casa, una que se negaba a aceptar las violencias raciales que aquejan a otros, una mujer negra que se negaba a luchar o protestar por temor. Sin embargo, ha decidido abandonar la comodidad de esa casa, que como una venda en los ojos debe ser retirada para enfrentarse a la realidad y articular formas de lucha colectiva:

Ahora la puerta está abierta y veo a personas libres, a personas que luchan por los derechos y me piden que me una a ellas. En la casa está calentito, por la noche en el campo brillan las estrellas. No escogemos el lugar en donde nacer, pero sí escogemos dónde y cómo permanecemos. (pág. 102)

Este punto de inflexión en la vida de la dramaturga la lleva a cuestionar críticamente su realidad y concretamente a la sociedad española, aquella que tiende a rechazarla, aquel espacio geográfico y cultural que sostiene su biografía, pero en donde es continuamente desterritorializada por el color de su piel. España no es un país para las personas negras, afirma Albert y en la severidad de su afirmación se pone en evidencia un legado colonial que lejos de desaparecer parece transformarse y pervivir alrededor del mundo. Sin embargo, en esos mismos territorios donde pervive el pensamiento colono, surgen nuevas modalidades de resistencia y pensamiento crítico para imaginar y construir territorios más plurales y diversos, y el teatro de Albert es gran evidencia de ello.

4. LAS DRAMATURGAS AFRODESCENDIENTES SON PUNTO DE REFERENCIA Y ESPEJO ENTRE SÍ...

Al revisar el trabajo dramaturgógico de Becerra y Albert, es posible afirmar que la conjunción entre teatro y activismo nos conecta con el legado del teatro antiguo, aquel que se configuraba como acto catártico. Ese parece ser el giro de esta dramaturgia actual, tan diferente en sus formas y tan cercano a sus propósitos fundacionales. En *Choreographies of Protest* (2005), Susan Leighen Foster plantea que los cuerpos, sus acciones y tácticas en el marco de las protestas pueden ser analizadas como una coreografía que es portadora de una poderosa simbología y que, unida a un deseo de transformación sociopolítica, da lugar a una serie

de «redes de resistencia» (pág. 410), donde la presencia física de los manifestantes invita a la transformación del *status quo*.

Me resulta sugerente usar la noción de *redes de resistencia* para pensar en las coreografías insurgentes que se dan en espacios distintos al callejero asociado a la protesta, las que suceden en las salas de teatro, en los auditorios, en las salas itinerantes. Esas otras redes en donde las mujeres negras dramaturgas son punto de referencia y espejo entre sí.

Entre los puntos que conectan a estas redes se proyecta un espacio contingente que invita a otras mujeres a unirse y diversificar las formas de hacer teatro. Un ejemplo de ella es la obra de teatro *No es país para negras II* de la directora de teatro y activista afro-cubana Alejandra Egido, quien de la mano de la compañía Teatro en Sepia (2010), gestan una tragicomedia que busca visibilizar la existencia de la afroargentinidad:

No es país para negras II toma como base la construcción de relatos de cientos de mujeres negras, con los que se quieren visibilizar estas vivencias, no para convertirlas en heroínas de la dramaturgia universal, sino, simplemente, para transformarlas en mujeres que buscan representar a otras mujeres cuyas ausencias imponen presencias. (Balbuena y Yanone)

A modo de respuesta a la obra de Albert y también como un acompañamiento en una lucha por la auto representación de las negritudes borradas de la historia, surge la obra en su versión argentina, denunciando que en el cono sur la afroargentinidad es también un tabú, objeto de racismos y rechazos.

Estas mujeres nos recuerdan que allí donde se condensa lo primigenio y lo novedoso, se articula la gesta de una pequeña lucha, un activismo. Trazar las líneas entre los puntos de referencia y poner ante los ojos la existencia de una red de resistencia tan incipiente como necesaria, es la contribución de un estudio comparativo como este.

Las experiencias que sostienen las obras de Luz Marina Becerra y Silvia Albert dan cuenta del racismo estructural que continúa creando imaginarios de nación y territorio donde el sujeto racializado no tiene cabida. La experiencia afrodiaspórica da cuenta de un imaginario soberano, en donde el sujeto racializado no está situado por cuenta de una herencia colonial que pervive. Es por eso por lo que la auto-representación se consolida como una urgencia vital, porque es a través de ella

que el sujeto racializado crea su lugar, nos cuestiona como sociedad y desestabiliza el imaginario de lo nacional. Luz Marina Becerra y Silvia Albert son ejemplos de una dramaturgia contemporánea que surge como una necesidad urgente, de una apuesta estética que reclama con voz propia la representación de las mujeres negras y la complejidad de sus realidades.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AFROFEMINAS. (2022, Octubre 26). No es país para negras II. <https://afrofeminas.com/2019/05/27/no-es-pais-para-negras-ii/>
- ALBERT, S. (2018). No es país para negras. Sillas en la frontera. Mujeres, teatro y migraciones. Editorial Universidad de Almería.
- ANGELOU, M. (s.f.). Y ¡Aún así, me levanto. Mujer cíclica. <https://mujerciclica.com/y-aun-asi-me-levanto-poema-de-maya-angelou/>
- COLEMAN, J. K. (2020). The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage. Northwestern University Press.
- COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO DE LA VERDAD, LA CONVIVENCIA Y LA NO REPETICIÓN. (2022). Resistir no es aguantar: violencias y daños contra los pueblos étnicos de Colombia. En Hay futuro si hay verdad. Informe Final de la Comisión.
- DEFENSORÍA DEL PUEBLO. (2023, Junio 23). Chocó representa el 79% de los confinamientos en el país a causa de la violencia y es el segundo departamento con más desplazamientos forzados en el país. <http://surl.li/oyfug>
- EFRÉN AGUDELO, C. (s.f.). El Pacífico colombiano: de «remanso de paz» a escenario estratégico del conflicto armado. Cuadernos de desarrollo rural = International journal of rural development, (46), 7-37.
- FUNDACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL INTI AMARU. (2021). Dramaturgias De Inti Amaru V Años De Teatro Indígena Y Afrocolombiano. Impresiones Stilo Impresores.
- MARINS, J. (2019, Noviembre 22). Qué significa ser negra. Afrofeminas. <https://afrofeminas.com/2019/11/18/que-significa-ser-negra/>

- OLAYA, A. (2018). Discursos y Representaciones racistas hacia la región Pacífico y comunidades afrocolombianas en Afrodescendencias: voces en resistencia. CLACSO.
- PEÑARANDA SEPÚLVEDA, B. (2021, Agosto 9). Cuando el cuerpo es lugar en disputa: historias de violencia sexual contra mujeres indígenas y afro en Colombia. Dejusticia. <https://www.dejusticia.org/historias-de-violencia-sexual-contra-mujeres-indigenas-y-afro-en-colombia/>
- SALAZAR QUIÑONES, M. J. (2023). Racialización de la mujer afro en el teatro y en otros escenarios. Papel Escena, (19), 82–100. <https://doi.org/10.56908/pe.n19.586>
- SANTA CRUZ, V. (2024, Enero 5). Me gritaron negra. Biblioteca Nacional. https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/01-poemas.html?id_poeta=Victoria_Santa_Cruz

6. NOTAS

- ¹ Afrofémias. (2019, noviembre 18). ¿Qué significa ser negra? Recuperado el 15 de junio de 2024, de <https://afrofemias.com/2019/11/18/que-significa-ser-negra/>
- ² Bela-Lobedde, D. (2018). Ser mujer negra en España. Editorial Penguin.
- ³ *El País*. (2024, enero 5). Blancos con la cara pintada de negro: La acusación de racismo empaña las cabalgatas de Reyes. Recuperado de <https://elpais.com/sociedad/2024-01-05/blancos-con-la-cara-pintada-de-negro-la-acusacion-de-racismo-empana-las-cabalgatas-de-reyes.html>
- ⁴ *Resistir no es aguantar. Violencias y daños contra los pueblos étnicos de Colombia*. Informe final de la Comisión de la Verdad de Colombia.
- ⁵ El Ejército de Liberación Nacional (ELN) es una de las guerrillas activas más antiguas del continente americano con más de 50 años de historia en el territorio Colombiano.

- ⁶ «Los Gaitanistas, también conocidos como Clan del Golfo, Urabeños y Autodefensas Gaitanistas de Colombia (AGC), surgieron de las cenizas del movimiento paramilitar colombiano y se convirtieron en una fuerza criminal con alcance nacional. Las AGC se dedican principalmente al tráfico transnacional de drogas. El grupo controla territorios y regula o dirige el mercado de la pasta base de coca, escoltando cargamentos a lo largo de corredores de tráfico, asegurando el acceso a laboratorios de procesamiento y proveyendo almacenamiento y servicios de envío en las regiones costeras y fronterizas». (Insightcrime.org)
- ⁷ Ver: *Discursos y Representaciones racistas hacia la región Pacífico y comunidades afrocolombianas*. Angela Yesenia Olaya Requene.
- ⁸ Ver: Luz Marina Becerra: Voces por la acción contra el racismo: <https://visionafro2025.org/podcast-luz-marina-becerra-voce-por-la-accion-contr-el-racismo/>
- ⁹ Agencia de La ONU para los Refugiados.
- ¹⁰ Las obras de La Comadre no han sido publicadas por lo que las citas aquí referenciadas son transcripciones hechas de la grabación de la obra, difundida por la Comisión de la Verdad de Colombia: <https://www.comisiondelaverdad.co/salirle-al-paso#:~:text=En%20Salirle%20a%20un%20paso%2C%20mujeres,cada%20una%20de%20sus%20familias.>
- ¹¹ «Botín de guerra es una expresión ampliamente utilizada dentro de las organizaciones de mujeres y de víctimas con la que se busca señalar cómo en medio de la confrontación, el cuerpo femenino es usado como un «trofeo» de batalla». (CNMH)
- ¹² «La Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) es el componente de justicia del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y no Repetición, creado por el Acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y las Farc-EP. La JEP tiene la función de administrar justicia transicional y conocer de los delitos cometidos en el marco del conflicto armado que se hubieran cometido antes del 1 de diciembre de 2016. La JEP fue creada para satisfacer los derechos de las víctimas a la justicia, ofrecerles verdad y contribuir a su reparación, con el propósito de construir una paz estable y duradera». (<https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx>)

